Tátil, de Valéria Bonafé: texturas e tempos que determinam a forma

Lucia Esteves[1], Verônica Rosa[1]
[1]Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
lucia.esteves@usp.br, veronicaalmeidarosa@gmail.com

Resumo

Este trabalho tem por finalidade uma análise pela escuta da peça *Tátil* (2007), para piano solo, da compositora **Valéria Bonafé**. A partir deste, busca-se destacar a maneira com que a compositora estrutura a peça, enfatizando observações sobre a **ressonância do instrumento**, com base na tipologia sonora apresentada pelo compositor Hermut Lachenmann e conceitos de tempo explorados durante o século XX. Características do **tempo e do espaço** sonoro presentes na música intensificam sua forma, assim como o comportamento do som a cada ataque do piano, que ao longo da composição se transforma. Podemos enxergar assim o objetivo da compositora ao chama-la de uma peça maleável/moldável.

Introdução

A reflexão sobre tipologia sonora apresentada por Helmut Lachenmann em *Klansgtypen der Neuen Musik* nos oferece um referencial de tipos sonoros compreendidos no interior de muitas peças do repertório da música contemporânea (BONAFÉ, 2016, Caderno 5, p. 77). O compositor propõe cinco tipos sonoros separados em duas famílias. Dentro dessas divisões nos interessa na análise de *Tátil*, dedicada ao pianista Daniel Abuassi, a definição do som-cadência.

> "Por mais diferentes que sejam essas sonoridades únicas, sua complexidade e sua originalidade, trata-se aqui da repetição de um único tipo sonoro que se caracteriza naturalmente ou artificialmente em um percurso de subida e/ou descida e em tal processo desenvolve sua característica particular. Esse tipo sonoro simples – de maneira nenhuma primitivo – chamaremos de *som-cadência*, porque analogamente à cadência tonal ele possui um *cair* característico. Poder-se-ia chama-lo, da mesma maneira, de *cadência sonora.* (...) Nos atentamos para o fato de que o *som-cadência* se sustenta fundamentalmente em um processo, no qual também o tempo, que é necessário à transmissão das propriedades de um tal som é idêntico ao tempo que esse som pode durar. A esse tempo chamaremos, com o apoio de Stockhausen, "Tempo próprio"." (LACHENMANN, p. 3-8. 2004. Tradução preliminar, ainda não publicada, realizada em abril de 2013)

A chamada dessa definição de Lachenmann para a escuta da peça que aqui tratamos é dada pela textura provocada pela compositora na instrução de ataques de notas ao piano e a utilização do pedal, que se modifica de acordo com os andamentos propostos ao longo da peça. Logo de início se vê uma importância da ressonância, do decaimento e da presença de harmônicos em cada parte da composição, variando de acordo com o tratamento do tempo.
A respeito do tempo, chamamos a atenção para a definição de uma imagem: *Kairos*, apresentada pelo compositor Silvio Ferraz como tempo da ocasião, o instante do corte, ponto em que algo se transforma definitivamente (FERRAZ, 2014, p. 1). Essa imagem somada às definições do espaço de "tempo liso" e "tempo estriado", apresentadas por Boulez, os conceitos de *hors-temps, en-temps* e *temporelle* cunhados por Xenakis, chegando a "tactilidade do tempo" denominada por Ferneyhough, tornam-se objetos centrais na escuta da peça.

Tátil, de Valéria Bonafé

> "Em *Tátil* eu repensei meu tempo. Tentei criar um ambiente sonoro composto por acontecimentos esparsos, buscando uma escuta mais espacial do que temporal. A atmosfera rarefeita e o tempo estendido tornam tudo transparente. Nada se esconde. Cada detalhe requer uma escuta intensiva, localizada. O pedal liga os pontos e cria câmaras harmônicas. Os intervalos são poucos e algumas notas vão se fixando como eixos. Sinto a peça maleável, moldável. Imaginei um piano líquido." (https://www.valeriabonafe.com/tatil, acessado em 12/06/2019)

A partir do século XX a tonalidade perde sua centralidade na organização musical e outros elementos assumem o papel de determinar a forma de uma composição. Em muitos casos, a textura assume essa função (KOSTKA, 2012, p. 239). Composta em 2007, já no século XXI, a peça *Tátil* de Valéria Bonafé é um exemplo da textura, conjuntamente com as mudanças de andamento que auxiliam na sua caracterização, como elemento organizador da forma.
A obra apresenta-se como uma colagem de texturas que são claramente demarcadas por quatro diferentes indicações de tempo rítmico; cada vez que essas marcações reaparecem, trazendo sempre as mesmas características, com pequenas alterações.

Semímina = 40-60, Tempo flexível
A seção compreende os dois sistemas da primeira página e o primeiro sistema da segunda. A figura rítmica predominante é a mínima e com grande presença de apoggiaturas, um gesto que se repete ao longo de toda a obra. Com dinâmica *pp* por quase toda a seção, com exceção de uma figura, sendo ela um grupo de apoggiaturas seguida de uma mínima acentuada em *f* ao final do trecho (Fig. 1). As indicações de articulação são *tenuto*, *acento* e *como um eco,* e principalmente ligaduras. O uso do pedal é frequente e em boa parte contínuo, resultando na ressonância comentada da peça. As duas vozes são bastante homogêneas entre si, com as mesmas figuras, articulações e dinâmica. Elas não possuem muita independência, mas ainda assim há polifonia; os acentos e especialmente as apoggiaturas ajudam a criar o efeito de pontos que brilham numa nuvem sonora. A seção é amétrica (KOSTKA, 2006, p. 124 e 125), resultando numa passagem de caráter aéreo e estático.

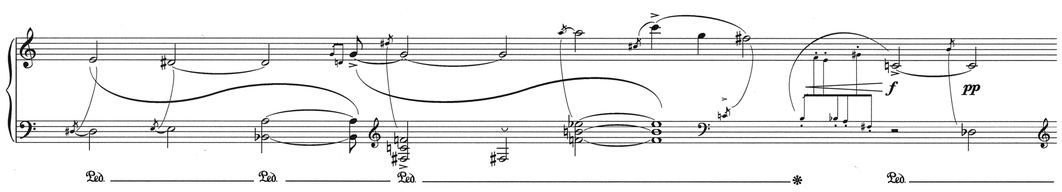

Fig. 1: Trecho da peça *Tátil* (p. 2, primeiro sistema), composta por Valéria Bonafé. A seção se torna um pouco mais densa, com mais eventos ocorrendo, e então o grupo de appoggiaturas e a mudança de dinâmica aqui já comentados fazem a passagem para o próximo andamento, tomando a imagem de um tempo *kairótico*.

É um trecho que ressalta a ressonância do espaço, intensificada por batimentos de segundas (presente também como sétimas e nonas). Cria-se ali um "eco", um destaque da reverberação dos harmônicos do piano já enfatizados pelo pedal e que vão se alimentando a cada ataque das teclas. Esses ataques, apesar de possuírem tempos semelhantes ao longo do trecho, são caracterizados dentro de um "tempo liso", imprevisível, assemelhando-se a um líquido, como a compositora descreve, e estão dispostos dentro de uma linearidade designada como tempo fluído.

Semínima = 60, Tempo justo
Esta seção compreende o segundo sistema da segunda página. Contrasta com a anterior porque tem um pulso estabelecido – um acorde por tempo, determinado em 60bpm, como um relógio - a textura é homofônica e a figura rítmica predominante é a semínima. Os acordes são formados predominantemente por intervalos de 4a justa e 4a aumentada, e há dois trinados também com intervalos de 4a justa. A cada acorde o pedal é acionado novamente, o que sugere que a ressonância, ainda que continue sendo um elemento importante, é precisa aos acordes atacados, diferente da seção anterior. O trecho começa em *pp* e cresce até *f*. A partir do 9º acorde há um alargamento rítmico das figuras e a tessitura caminha à região mais grave, retornando ao andamento anterior.
Entre o último sistema da segunda página e o último sistema da terceira, há uma seção em que se alternam os andamentos Semínima = 40 - 60, Tempo fluido e Semínima = 60, Tempo justo, numa espécie de desenvolvimento dos materiais que foram já apresentados. O andamento mais lento é mais presente, mas há inserções do segundo criando uma alternância entre um caráter fluido e um rígido. Ao final do primeiro sistema da terceira página, repete-se o gesto de apoggiaturas para uma semínima acentuada em *f*, estando novamente na transição entre dois andamentos distintos.

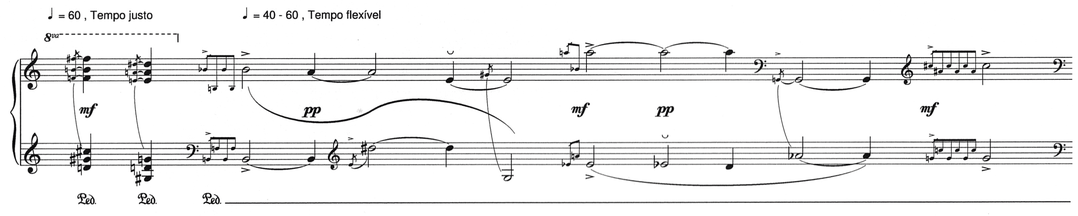

Fig. 2: Trecho da peça *Tátil* (p. 3, segundo sistema), composta por Valéria Bonafé. Na quinta aparição do andamento Semínima = 40-60, Tempo flexível há maior alternância de dinâmica, entre *pp* e *mf* e aparece um novo tipo de grupo de apoggiatura (Fig. 2), lembrando um trinado por repetir as mesmas duas notas.

Temos um jogo entre a imprevisibilidade da primeira parte e o tempo previsível e demarcado apresentado agora. O uso do pedal, alternado a cada ataque, intensifica as demarcações do ambiente sonoro, que continua reverberante, mas que não se mistura com os outros sons tão claramente, intensificando assim a diferença entre os dois ambientes sonoros. Temos aqui dois tipos de som-cadência, um com ataque e decaimento natural e outro que é afetado pela soma de outros sons.

Semínima = 70, Tempo justo
O terceiro andamento é 70bpm, tempo justo. Este trecho é visto com um comportamento cíclico pela sua estrutura poder ser dividida em três partes semelhantes, como três gestos que se repetem. O uso do pedal nesta passagem também auxilia na criação dessas divisões.

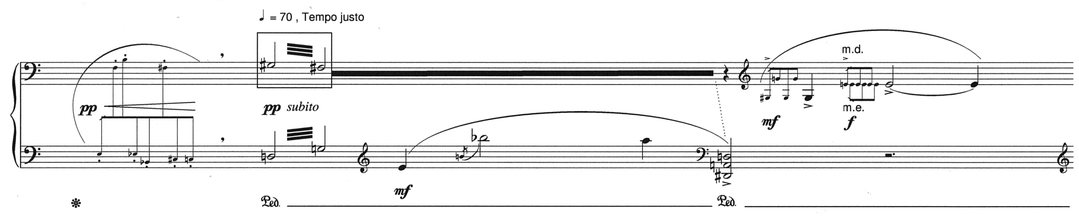

Fig. 3: Trecho da peça *Tátil* (p. 4, primeiro sistema), composta por Valéria Bonafé. Apesar do andamento se iniciar após o gesto caracterizado por um grupo de apoggiaturas, pode-se considerar que este gesto já é a primeira parte da estrutura cíclica (Fig. 3), pois este será repetido dentro da seção de maneira lógica e do ponto de vista da escuta, ele é o marco inicial da seção bem como ele sempre é o início de um novo ciclo dentro da estrutura. Portanto ao dividir o ciclo desta seção em três partes, considera-se este gesto como a primeira.

A segunda parte é caracterizada por um longo trêmulo na mão direita e um pequeno trêmulo na esquerda seguido por poucos ataques de notas e algumas apojaturas. Nesta parte, a mão direita possui uma dinâmica de *pp* e a esquerda *mf*, o que caracteriza uma relação de importância na qual a figura da mão esquerda está em evidencia e a direita é uma textura ao fundo. Já a terceira parte passa por mudanças ao longo dos ciclos, caracterizada por appoggiaturas e notas acentuadas.
Apesar da seção ser cíclica, suas repetições sempre possuem variações que resultam em um adensamento pela inserção de mais notas dentro das estruturas, no entanto, os elementos gestuais continuam os mesmos. Isto evidencia a preocupação estrutural quanto ao ciclo e os elementos presentes nele, mas não uma rigidez com a repetição, bem como uma proposta de adensamento sem alterar os gestos e figuras que compõem as partes.
O caráter cíclico do trecho produz uma certa previsibilidade na passagem. Por outro lado, por apresentar variações dos elementos, com que os gestos são semelhantes, mas que não caracterizam uma repetição plena, traz um lado imprevisível para o fragmento. Continua sendo então um diálogo entre os tempos. Além disso, o início de cada ciclo (appoggiaturas) toma a imagem de corte, a transformação para o novo.
Na sexta página temos o retorno do andamento Semínima = 40 – 60, Tempo flexível, com suas características originais, mas mais denso: maior presença de acordes e uso de semínimas. Apesar de se apresentar como a primeira parte da peça, o som não se caracteriza como tal. Por possuir uma maior repetição entre os ritmos e ataques mais uníssonos, formando esses acordes, configura um tempo mais previsível, contável e palpável.

Semínima = 40, Tempo justo
O quarto andamento diferente da peça é uma intersecção entre o Tempo justo e o Tempo flexível apresentados. Esta seção possui características homofônicas que remetem a um dos andamentos anteriores bem como uma predominância de acordes e direcionalidade da textura para o grave. Mas também compartilha a marcação metronomica e possui uma predominância de mínimas o que remete à outra seção da peça. A dinâmica desse andamento é *p* com caráter "longe e imóvel" como colocado pela compositora. O andamento lento, o pedal acionado a cada acorde e uma estrutura direcionada ao grave contribuem para a criação deste espaço de pouca fluidez. São movimentos parcimoniosos, quase estáticos, que assim como consta na partitura vão "cedendo".

Conclusões

O diálogo entre um ambiente fluído apresentado com visual líquido e ambientes mais precisos, tempos justos, semelhantes ao pulsar dos segundos em um relógio, destacam os diferentes espaços temporais disponíveis na música contemporânea. Assim como as precisões dos ataques sonoros, que provocam com a ressonância do corpo do instrumento, demarcam a escuta da forma composicional.
Tátil é uma composição em que características do tempo e do espaço sonoro intensificam sua forma, como comentamos em cada passagem, assim como o comportamento do som a cada ataque do piano, que ao longo da música se transforma. Podemos enxergar assim o objetivo da compositora ao chama-la de uma peça maleável/moldável.

Principais Referências bibliográficas

BONAFÉ, Valéria Muelas. ***A casa e a represa, a sorte e o corte ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços].*** Dissertação (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.valeriabonafe.com/txt>. Acesso em: 12 jun 2019.
Boulez, Pierre. ***Penser la musique aujourd'hui***. Paris: Gallimard.1963.
FERRAZ, S. ***Kairos-ponto de ruptura***. ouvirOUver, v. 11, n. 1, p. 34-52, 31 dez. 2015.
FERNEYHOUGH, Brian. "***The tactility of time***". *Perpectives of new Music*, v.31, no.1. Seattle: Univ. of Washington. 1983.
KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Post-Tonal Music**. 4 ed. Boston: Pearson, 2012.
LACHENMANN, Helmut. **"Klangtypen der Neuen Musik"** in *Musik als existentielle Erfahrung*, 2 edição atualizada. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004: pp. 1-20.
NASCIMENTO, Guilherme et all (orgs.). ***A música dos séculos XX e XXI.*** Série Diálogos com os sons. Belo Horizonte: EdUEMG, 2014.
XENAKIS, Iannis. ***Musique et Architecture***, Tournai: Casterman, 1971.